

Discursos y representaciones sobre el cuerpo en el teatro platense del siglo XX. Breve historia de un giro copernicano*



Mariana del Mármol

Universidad Nacional de La Plata - CONICET / marianadelmarmol@gmail.com

Fecha de recepción: 30/03/2015. Fecha de aceptación: 22/04/2015.

Resumen

El universo del teatro independiente en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, presenta características particulares que, sin embargo, no pueden ser comprendidas por fuera de sus relaciones con la ciudad de Buenos Aires y con el resto del mundo. Este artículo ofrece un breve recorrido histórico por las principales metodologías de actuación que ingresaron o se desarrollaron en nuestro país a lo largo del siglo XX atendiendo al lugar que en cada una de ellas ocupa la corporalidad del actor, con el objetivo de sentar las bases contextuales que nos permitan comprender el mapa de los discursos y representaciones sobre el cuerpo que caracteriza al circuito del teatro independiente platense en la actualidad.

Palabras clave

Historia
Cuerpo
Teatro
Actuación
Ciudad de La Plata

Abstract

The universe of independent theater in La Plata city, capital of Buenos Aires province, shows particular characteristics that could only be understood taking in mind its connections with Buenos Aires city and with the rest of the world. This article provides a brief historical overview of the main acting methodologies that entered or were developed in our country throughout the 20th Century, paying attention to the place each methodology gives to the actor or actress corporeality, in order to lay the contextual groundwork that allows us to understand the map of discourses and representations of the body that characterizes the circuit of La Plata independent theater today.

Key words

History
Body
Theater
Acting
La Plata City

Introducción

En el año 2011 comencé una investigación doctoral desde la antropología social, con el objetivo de analizar las experiencias y las representaciones en torno al cuerpo y al arte relacionadas con los contextos de aprendizaje y práctica del teatro en el circuito independiente de la ciudad de La Plata. Hacía ya algunos años, me interesaban los

* Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el XI Congreso Argentino de Antropología Social, realizado en la ciudad de Rosario en el año 2014. El presente texto es fruto de la reelaboración de aquella primera versión a partir de las discusiones y comentarios surgidos en el contexto de la mesa de trabajo en la que aquella fue presentada.

modos en los que la corporalidad se ponía en juego en la vida social contemporánea y, en particular, en las prácticas artísticas y fue con ese interés con el que me acerqué al campo teatral platense. Dado que hasta ese momento quienes se habían dedicado a estudiar el cuerpo desde la antropología y la filosofía tomando como referencia una práctica artística lo habían hecho observando distintos tipos de danza, había surgido en mí la inquietud acerca de qué lugar ocuparía el cuerpo en el teatro y fue con esa pregunta con la que comencé mi trabajo de investigación.

Fiel a la tradición de la antropología social, encaré mi indagación desde un abordaje etnográfico, es decir, acercándome a un espacio social concreto -en este caso, el circuito del teatro independiente platense- y sumergiéndome completamente en él para comprender los modos de pensar, hacer y sentir de los sujetos que lo constituyen a partir de la experiencia de *estar ahí*. Así fue como, grabador y cuaderno en mano, comencé a bucear el campo teatral platense: realicé múltiples entrevistas, observé talleres, seminarios, ensayos y reuniones, me integré como alumna en diferentes clases y, con el tiempo, comencé a formar parte de distintos grupos y proyectos. En todos estos contextos, el cuerpo se hizo presente de manera contundente.

Tanto en las entrevistas como en las reflexiones que se daban durante las clases y entrenamientos, eran frecuentes afirmaciones tales como “el cuerpo en el teatro es todo”, “el teatro es cuerpo” o “el cuerpo es lo único que tenés ahí”, a las que se sumaban a una serie de relatos y descripciones acerca de aprender teatro, entrenar y actuar como experiencias fuertemente corporales. Este tipo de relatos y opiniones, también eran usuales en los desmontajes de obras y mesas de intercambio en congresos, encuentros y festivales así como en las opiniones de teatristas no platenses a las que pude acceder por medio de libros, revistas y otros medios de comunicación.

Al mismo tiempo pude observar que el cuerpo aparecía en las consignas brindadas en clases y ensayos en los que, a la par de los estímulos brindados desde la palabra, los docentes y directores guiaban los recorridos corporales de los actores mediante el contacto o involucraban sus propios cuerpos para mostrar o explorar determinadas posibilidades expresivas.

Las referencias a la centralidad del cuerpo en el teatro eran tan frecuentes que pronto comencé a hacerme nuevas preguntas: ¿de dónde surgía este énfasis tan explícito en el cuerpo? ¿por qué en el teatro, a diferencia de otras prácticas en las que la centralidad de lo corporal es casi tácita, era tan necesario resaltar dicha centralidad?

Este énfasis en destacar la importancia del cuerpo en el teatro parecía responder a la existencia de algún modo alternativo de entender al teatro, un modo en el que el cuerpo no fuera considerado en un lugar tan central. Poco a poco, empecé a encontrar diversos trabajos de colegas y otros investigadores, así como referencias en los relatos de mis entrevistados que me ofrecieron pistas importantes en relación a esta cuestión.

En las páginas que siguen, organizaré dichas pistas en una suerte de recorrido histórico que dará cuenta de ese *otro teatro* (o esos otros teatros) en oposición al cual (o a los cuales) surgen los discursos en torno a la centralidad del cuerpo que se encuentran tan extendidos en la actualidad.

Comenzaré por reconstruir brevemente los modos de concebir la corporalidad presentes en las metodologías de actuación dominantes durante las primeras ocho décadas del siglo XX en nuestro país. Para esta síntesis, me basaré en los trabajos realizados por otros investigadores que se han dedicado a la historización del teatro en Argentina y, puntualmente, en La Plata y Buenos Aires.

A continuación, me detendré en la última de las ocho décadas mencionadas, para observar los modos en los que mis entrevistados han construido el relato histórico sobre los modos de pensar el cuerpo presentes en la ciudad de La Plata, en el particular contexto generado por la reapertura democrática en nuestro país.

Por último, me referiré a tres grandes propuestas teórico-metodológicas que llegaron a nuestra ciudad luego de su ingreso, desarrollo o visibilización en el campo teatral porteño durante la posdictadura, y que son mencionadas por numerosos teatristas plantenses como modos alternativos de abordar la corporalidad en la práctica teatral.

El objetivo de este recorrido será sentar las bases contextuales que nos permitan comprender el mapa de los discursos y representaciones sobre el cuerpo que caracteriza al universo teatral platense en la actualidad.

Otro teatro: la primacía del texto desde la declamación hasta Stanislavsky

En su trabajo sobre las metodologías de actuación en el campo teatral porteño, Karina Mauro (2011) describe la existencia, en la primera mitad del siglo XX, de dos tradiciones de actuación con modos muy distintos de abordar la corporalidad: una actuación popular, evidenciada por el circo criollo, el sainete y la revista porteña, basada en una relación directa entre el actor y en el espectador; y una actuación culta, influida por el naturalismo y basada en los lineamientos de la declamación, una técnica interpretativa que buscaba optimizar la comunicación del texto dramático al público por medio de una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiriera con la claridad de lo enunciado.

Según refiere la autora, si bien en las primeras décadas del pasado siglo, las formas propias de la tradición popular tuvieron una importante presencia en el escenario teatral de nuestro país, hacia los años 30 se inició una tendencia que condujo a muchos actores populares a un progresivo pasaje a los medios de comunicación o los desplazó hacia una posición cada vez más periférica, cuando el cine, la radio y los espectáculos deportivos comenzaron a disputar al teatro su lugar central como forma de entretenimiento. Por su parte, el teatro culto, si bien continuó desarrollándose tanto en los circuitos oficiales como comerciales, consolidó sus lineamientos sociales, éticos y políticos en torno al surgimiento de una tercera modalidad: el teatro independiente, un proyecto producido desde los sectores intelectuales que se propuso la difusión de textos dramáticos considerados de excelencia y construyó su identidad en oposición al teatro comercial, enfatizando la función didáctico-política de este arte y descuidando su dimensión técnica, que continuó basándose en la declamación hasta el ingreso a nuestro país de las primeras versiones del sistema Stanislavski (Mauro, 2006, 2011).

Siguiendo los trabajos de Gustavo Radice y Natalia Di Sarli podemos observar similitudes e influencias de este panorama en el naciente campo teatral platense, caracterizado fundamentalmente por producciones comerciales provenientes de Buenos Aires y por un joven teatro independiente en torno al cual se construirá mayoritariamente la identidad teatral local. Esta tradición de teatro independiente platense se construye en torno a grupos intelectuales y universitarios, que trabajan un repertorio de textos clásicos y contemporáneos considerados de valor universal con la intención de “acercar al gusto del público estas formas de expresión propias del circuito culto” (2010: 97) y apoyan su actuación en las técnicas declamatorias que constituían, hasta ese momento, el principal recurso actoral en este circuito.

En este contexto, y luego de más de medio siglo en el que la declamación representó la única herramienta técnica para una tradición de teatro culto que, sistemáticamente había ignorado o rechazado los recursos desarrollados en el contexto de la actuación popular, hacia finales de la década del 50 comienzan a llegar a la Argentina las primeras versiones del método Stanislavski, una metodología creada con el objetivo de darle herramientas a los actores para lograr una actuación realista y vivenciada acorde con las necesidades generadas por el realismo, la corriente dramática que se encontraba en boga desde los inicios del siglo y cuyos textos más famosos ya se encontraban en amplia circulación en nuestro país.

El método propuesto por Stanislavski (particularmente en su etapa más temprana) se basa en el compromiso afectivo y psicológico de los actores con las circunstancias que la trama impone a su personaje, para lo cual deberán hacer suyas tales circunstancias, logrando sentir y accionar como si lo hiciesen en nombre propio. El objetivo de este método es lograr la verdad escénica mediante la construcción de una hipótesis respecto de las características profundas de la situación que envuelve a cada personaje, sus causas y sus consecuencias. La construcción de dicha hipótesis se logra a partir de una lectura atenta del texto dramático, en busca de lo que no se dice explícitamente, pero constituye el principal motor de las acciones de los personajes. La premisa fundamental es que la actuación debe ser motorizada a partir de un trabajo interno de evocación de emociones, de modo que todo gesto exterior debe ser la expresión de algo vivenciado internamente.

Cabe aquí aclarar que la propuesta de Stanislavsky no debe ser considerada como un corpus homogéneo y estable, sino más bien como un conjunto de ideas que no dejaron de ser repensadas y reelaboradas a lo largo de la vida de su creador. De este modo, tal como mencionaremos más adelante, las ideas más ligadas al psicologismo, la introspección y la utilización voluntaria de la memoria como fuente de emociones que dieron lugar a ciertas interpretaciones de este sistema muy extendidas en nuestro país fueron discutidas por el propio Stanislavsky, durante los últimos años de su vida. En este último periodo de su obra, el maestro ruso se aleja del psicologismo y se concentra en la acción, acercándose de este modo a una teoría de la praxis (afín a las propuestas del marxismo). Sin embargo, estas últimas elaboraciones de Stanislavsky no alcanzaron ni la difusión ni el éxito de las correspondientes a la primera etapa, que, por otra parte, habían sido lanzadas al estrellato mediante la apropiación de las mismas realizada por Lee Strasberg y aplicada en el renombrado Actor's Studio de Nueva York.

De este modo, la aproximación stanislavskiana que más se difundió en nuestra región acentuó la tendencia a la subordinación de la actuación al texto dramático y a la lógica argumental del mismo, que ya se encontraba presente en la declamación y que constituirá uno de los más importantes puntos de oposición en torno a los cuales se construirán los discursos acerca de la centralidad del cuerpo del actor que comenzarán a emerger a partir de la posdictadura.

La propuesta de Stanislavski tuvo una difusión amplia e inmediata en muchos países; sin embargo, su llegada a la Argentina fue relativamente tardía y estuvo intermediada por la interpretación que distintos actores y maestros hicieron a partir de la lectura de sus libros. Uno de estos casos es el de la profesora austríaca Hedy Crilla quien fue reconocida en nuestro país como discípula de Stanislavski pese a que, según ella misma admitía, nunca tuvo contacto directo con el maestro ruso, sino que accedió a su sistema por medio de la lectura de sus libros, de modo que su manera de enseñar este sistema estuvo fuertemente intermediada por su propia interpretación de los mismos.

Más allá de la heterodoxia resultante de este tipo de llegada, el método se convirtió rápidamente en el modo hegemónico de abordaje y enseñanza de la actuación y

premisas tales como la importancia un cuerpo relajado y carente de tensión que permitiera el paso de las emociones provenientes del interior y evocadas mediante la utilización técnica de la memoria sensorial y emotiva se extendieron de un modo tal que la actuación stanislavskiana llegó a ser considerada una metodología total. De este modo, si bien en un principio, el método permitió solucionar el desfase que se había producido por el ingreso de una serie de textos dramáticos extranjeros, pertenecientes fundamentalmente al realismo europeo y norteamericano¹ y la ausencia de metodologías de actuación acordes con las características de este tipo de textos, la hegemonía de lo stanislavskiano fue tan fuerte que el método continuó aplicándose sin cambios, aún con formas dramáticas no pertenecientes al realismo. Un ejemplo de esto son las discusiones que surgieron en nuestro país en torno a la hegemonía del realismo reflexivo, dando lugar a propuestas afines a la neovanguardia tales como las producidas por Griselda Gambaro en los años 60. Estas discusiones, que se dieron con fuerza en el campo de la escritura dramática no tuvieron impacto en los modos de encarar la actuación, de modo que, la metodología stanislavskiana, flamantemente adquirida, se utilizaba, sin ningún tipo de cuestionamiento, inclusive en obras que planteaban fuertes rupturas respecto del realismo, la corriente dramática para la cual, esta metodología había sido creada.

Parte del impacto provocado por el sistema Stanislavski en nuestro país tuvo que ver con la creación de una serie de escuelas en las que se ponían en práctica las primeras sistematizaciones de esta metodología. Una de estas escuelas fue la Escuela de Teatro de La Plata, única institución estatal dedicada a la formación de teatristas en nuestra ciudad, que funciona desde el año 1960 y cuya fundación estuvo fuertemente ligada a la difusión de la propuesta de Stanislavski en nuestro país. La creación de este tipo de escuelas fue de suma importancia para la difusión de la metodología stanislavskiana en Argentina, ya que impactó en la formación de generaciones enteras de actores, actrices, directores y docentes de teatro que replicaron esta metodología tanto en sus clases como en los modos de abordaje de las obras de las que participaban como intérpretes, creadores y/o directores, contribuyendo a la expansión de la misma y a su percepción como una *metodología total*.

A partir de la década del 70, estas primeras sistematizaciones de la metodología de Stanislavski que habían sido realizadas de manera heterodoxa por diversos maestros a partir del estudio y la interpretación de sus libros, comienzan a ser progresivamente marcadas por la particular reelaboración de la misma realizada por Lee Strasberg, un austríaco criado y radicado en los Estados Unidos que visitó nuestro país en 1970 dejando una importante huella en muchos actores, maestros y directores. La fama de Strasberg y su propuesta provenían de su renombre como director del Actor's Studio, un centro de investigación y formación de teatristas radicado en Nueva York que fue cuna de muchos de los más renombrados actores del cine norteamericano del siglo XX²,

El método Strasberg consiste en una exacerbación de algunas de las ideas desarrolladas por Stanislavski en sus primeros años, fundamentalmente las más afines a una concepción introspectiva y psicologista de la actuación. Strasberg profundizó la técnica de la memoria emotiva, dándole una importancia fundamental a la rememoración voluntaria de vivencias del pasado, al punto de proponer a los actores el desarrollo de un compendio personal de recuerdos generadores de emociones, listos para ser usados a voluntad en base a las necesidades de la escena. Al mismo tiempo y de manera complementaria, llevó a un extremo la premisa de liberar al cuerpo de toda tensión, proponiendo una serie de ejercicios con este fin. Tal era la importancia concedida por Strasberg a la relajación, que los ejercicios realizados para conseguirla podían llegar a durar más de una hora. El supuesto que impulsaba esta estrategia era que las emociones evocadas mediante la rememoración consciente de vivencias solo podrían emerger a través de un cuerpo que se encontrara completamente relajado.

1. Entre estos se destacan los textos de Antón Chejov, Henrik Ibsen, Tennessee Williams y Arthur Miller.

2. Entre las estrellas que se formaron en el Actor's Studio se encuentran Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman, Jack Nicholson y muchos otros actores de gran prestigio. La gran mayoría de ellos desarrolló su carrera principalmente en el cine, espacio para el cual el tipo de actuaciones a las que da lugar el método Strasberg parece ser especialmente eficaz.

Cuando Strasberg visitó nuestro país, el Actor's Studio ya contaba con fama mundial, de modo que el seminario que dictó en Buenos Aires contó con una concurrencia masiva y gran parte de quienes allí participaron continuaron replicando sus enseñanzas en sus respectivas clases. Frente a la heterodoxia provocada por las múltiples y disímiles interpretaciones con las que el método Stanislavski había sido aplicado en Argentina hasta el momento, la metodología propuesta por Strasberg ofrecía una versión acabada y concisa, lo cual favoreció su aceptación en un grado tal que en muchos casos se confundió con la propuesta original de Stanislavski, entendiéndose como su única lectura posible.

Las diversas apropiaciones de las versiones tempranas de la metodología stanislavskiana influidas por el strasberguianismo fueron el modo hegemónico de abordar la actuación hasta entrada la década del 80, momento en el que la apertura provocada por el retorno de la democracia comienza a dar visibilidad a otros tipos de teatro que introducen importantes cambios y discusiones en el panorama teatral de nuestro país. Haciendo referencia a estos procesos, Cecilia Hopkins (2000) señala que luego de este largo período en el que la formación actuarial estuvo fuertemente influida por tendencias psicologistas y metodologías introspectivistas que, tal como hemos comentado, sostenían la importancia de contar con un cuerpo relajado que permitiera pasivamente la expresión de emociones provenientes del mundo interior evocado o construido por el actor, entre los años 80 y 90 comienza a marcar tendencia una serie de corrientes que alentaron la renovación del uso expresivo del cuerpo en la práctica teatral.

Este movimiento comenzó a propiciar cambios en los contenidos brindados por las escuelas de teatro así como la proliferación de talleres orientados a la enseñanza y difusión de diversas disciplinas tales como mimo, danza, clown, contact improvisación, acrobacia, entre otras, que permitían enriquecer y ampliar la formación corporal de los artistas. El entrenamiento del cuerpo comenzó a ser considerado una parte esencial de la formación de actores y actrices, quienes buscaron en éste no sólo mejorar su estado físico sino también ampliar sus posibilidades dramáticas.

A partir de los años 80, entonces, comenzó a revalorizarse la utilización expresiva del cuerpo del actor, ya sea desde la intuición y el repentismo, como a partir del dominio de técnicas pacientemente adquiridas. Se hizo cada vez más habitual la presencia del movimiento en escena, mucho más que para cubrir las necesidades del simple traslado. Lo cual incluye las repeticiones gestuales, el leit-motiv que singulariza a un personaje localizado en alguna zona del cuerpo del actor, las acciones físicas que coexisten con el texto independientemente del sentido de éste, el reemplazo de la palabra por el gesto sostenido (no necesariamente con valor mímico) y el reemplazo de la reacción verbal por el movimiento o su suspensión total o parcial. (Hopkins, 2000: 112)

Este nuevo contexto da lugar a un progresivo cambio en la construcción hegemónica de los discursos acerca del cuerpo en el teatro, que en ciertos contextos llega a configurarse en total oposición o confrontación con las tendencias dominantes en el período anterior, de modo que, en esta nueva etapa, recursos tales como la relajación profunda, la concentración introspectiva y la utilización de la memoria emotiva no sólo dejan de ser masivamente utilizados, sino que, además, comienzan a ser fuertemente criticados³.

Este clima es fomentado por la realización en distintas ciudades argentinas de festivales internacionales a los que asisten grupos y maestros que ponen en escena, ya sea mediante la presentación de obras o mediante el dictado de talleres, estéticas y concepciones teatrales diversas y, en muchos casos, divergentes o disruptivas respecto de los modos de pensar el teatro más difundidos hasta el momento en nuestro país. Este movimiento da lugar al desarrollo local de nuevas propuestas teórico-metodológicas,

3. No obstante dichas críticas, si bien estas concepciones sobre la actuación no gozan de la legitimidad que tuvieron anteriormente, siguen estando representadas en los recursos pedagógicos de algunos maestros, en las indicaciones de ciertos directores y, de manera intersticial, en gran parte del sentido común sobre la actuación y en el bagaje técnico menos consciente de muchos teatristas. En la ciudad de La Plata, por ejemplo, el recurso de la "memoria emotiva" se encuentra absolutamente deslegitimado y los teatristas suelen referirse al mismo solo para criticarlo o para distinguir su propuesta de aquella. Sin embargo, más allá de estos claros gestos discursivos, aún pueden verse huellas de estas concepciones, que muchas veces se ponen de manifiesto en las explicaciones más espontáneas o menos formalizadas acerca de cómo resolver ciertas situaciones escénicas.

influidas por estas tendencias extranjeras, así como al crecimiento y visibilización de propuestas locales que venían gestándose desde décadas anteriores, constituyendo una alternativa crítica a la metodología stanislavskiana.

Sin embargo, y más allá de las críticas y la pérdida de legitimidad que sufrió su vertiente más psicologista y, en especial su variante strasberguiana, el método Stanislavski sigue siendo una referencia indiscutible para una gran cantidad de teatristas, especialmente cuando se trabaja dentro de los márgenes del realismo. Esta suerte de supervivencia de lo stanislavskiano se debió, en buena medida, al rescate y reelaboración iniciado por el pedagogo argentino Raúl Serrano hacia finales de la década del 70 e inicios de los 80 de las variantes propuestas desarrolladas por Stanislavski en la última parte de su obra, en la que, el maestro ruso se distancia del psicologismo que caracterizaba sus primeras reflexiones, poniendo el centro de su atención en las acciones físicas y, otorgando, de este modo, una importancia mayor a la dimensión corporal, algo que parecía en consonancia con los movimientos que estaban ocurriendo en nuestro país.

En el apartado que sigue observaremos los modos en los que los últimos tramos de esta historia, que hemos reconstruido a partir de los trabajos de otros investigadores, se ponen de manifiesto en los relatos de los teatristas platenses, quienes se refieren a la década del 80 como un momento bisagra, no sólo por la multiplicación de las estéticas y de las propuestas teórico-metodológicas acerca del teatro y la actuación, sino también por la efervescencia y el movimiento generado por la posibilidad de volver a reunirse y volver a crear, que se activó con el declive de la dictadura y el posterior regreso de la democracia.

El viraje hacia el cuerpo: los 80 como punto de inflexión⁴

La década del 80 parece haber albergado una suerte de estallido en el universo teatral platense. Un momento marcado por la necesidad de reunirse para rearmar todo lo que había sido desarticulado o silenciado durante la dictadura y por la posibilidad de reinventar todo lo que, mirando hacia atrás, parecía viejo y discordante con el intenso clima de transformación y reconstrucción que se vivía. De modo que las discusiones estéticas y metodológicas que se dieron durante este período, se encontraban inextricablemente enlazadas a las discusiones políticas.

Como podrá observarse en el extenso pasaje que transcribo a continuación, los cuerpos de los teatristas no solo empezaron a aparecer de otros modos en la escena, sino también en las calles, en las reuniones, en los encuentros y festivales. Se vivía un clima de total ebullición, en el cual el descubrimiento y la exploración de nuevas estéticas, técnicas y procedimientos que multiplicaban los modos de pensar y hacer el teatro habituales durante las décadas anteriores se encontraba atravesado por la urgencia de reconstruir:

...se habían desarmado casi todas las salas, quedaban solamente tres o cuatro, entonces se empezaron a abrir nuevos espacios, se reorganizaron los centros de estudiantes (...) y a la vez se reorganiza el sindicato de actores que había cerrado acá en La Plata en el 76, 77. Algunos compañeros se habían rajado, otros fueron secuestrados, algunos desaparecidos... de acá de La Plata, pero bueno, se vuelve a organizar (...). Se hizo una movida muy grande en la recuperación. Ya cuando asume Albertí como intendente se recupera el pasaje Dardo Rocha como centro cultural y ahí empezamos a dar funciones (...) y después empezó ya la lucha por la recuperación del Coliseo Podestá que había ya una ordenanza para demolerlo, para hacer una playa de estacionamiento, entonces se empezó a

4. Todos los fragmentos de entrevistas que se transcriben en este apartado corresponden a actores, directores y docentes de teatro de amplia y reconocida trayectoria en la ciudad de La Plata

hacer toda una lucha por eso junto con el sindicato de actores y todos los grupos que empezaban a asomar de nuevo la cabeza. Y lo que se hizo fue una jornada muy grande en el Coliseo Podestá donde pasamos todos los grupos, dimos funciones porque era invierno, una heladera era eso, iba la gente con frazadas, nosotros dábamos función con 3 camisetas porque era imposible eso, después de estar cerrado... una humedad! pero bueno, se llevaron sillas y se empezaron a hacer funciones [para las] que casi todos los grupos montaron espectáculos rápidamente y fuimos todos: tun tun tun, todos los días había una función (...) era un momento también de reconstruir un montón de cosas, asambleas, asambleas para ver qué se hacía, la apertura de la comedia municipal, la reapertura de la comedia provincial, era todo marcha, marcha, marcha en la calle todo el tiempo... [por eso] yo creo que también a todos los que comenzamos en esa etapa no es casual que no nos una solamente el hacer teatro, casi todos han trabajado hasta hoy en lugares más de militancia en lo artístico (...). En esa época en La Plata nos conocíamos todos, nos reuníamos todos, debatíamos todos, los 50 que estábamos en una asamblea eran los 50 que estaban haciendo teatro en la ciudad con algunos otros que estaban vinculados con esos 50, a lo mejor no iban pero estaban vinculados porque estaban dentro de un grupo (...) no era solamente hacer teatro, era vincularse con otras organizaciones, sindicatos que se estaban armando, centros de estudiantes destruidos que se volvían a armar, se hacían funciones en las aulas de la universidad, el centro de estudiantes de ingeniería que recién se volvía a armar te daban el aula magna que era un lugar inhóspito para hacer teatro e ibas y hacías una función ahí, o en arquitectura te llevaban a las aulas del fondo donde se dibujaba y se corrían los bancos, todo y se hacían funciones ahí, a la vez que había mucha actividad atada con los centros de estudiantes, no los de cada facultad sino los de cada localidad, había mucha fiesta, mucha peña, empezaban a aparecer peñas artísticas, empezaba a aparecer toda una movida... [Fragmento de entrevista a Diego Aroza]

Fue en este escenario y en medio de esta actividad marcada por una intensa voluntad de hacer que comenzó a generarse el descubrimiento de nuevas propuestas y empezaron a gestarse las rupturas a las que nos referimos en el apartado anterior. De este modo, y tal como podrá verse en los fragmentos que transcribo a continuación, los discursos acerca de la centralidad de lo corporal y de la necesidad de romper con la preeminencia del texto y de los procedimientos dominantes en las décadas pasadas, aparecen en los relatos de los teatristas platenses, fuertemente atravesados por la necesidad de expresar el repudio hacia lo ocurrido durante la dictadura y afirmar, desde todas las dimensiones posibles, la premisa de romper con aquel pasado mediante la construcción de algo distinto de cara al futuro:

En los 80 el cuerpo aparece en escena y por eso es expresivo porque en realidad habían desaparecido los cuerpos entonces vuelven a aparecer con fuerza en el escenario, los desnudos. para contar que los cuerpos están presentes, que los cuerpos están vivos frente a los cuerpos desaparecidos, mutilados y torturados... [Fragmento de entrevista a Omar Sánchez]

...estábamos en una lucha por erradicar el texto totalmente (...) la idea era romper con los textos previos al proceso, no importa si eran nacionales o extranjeros. Supongo yo que sin saberlo, sin tener una clara conciencia, era una forma de expresar que todo lo anterior no servía en función de los 30 mil desaparecido, de la tragedia que habíamos vivido. [Fragmento de entrevista realizada por María Paula Ponce a Omar Musa]

Los historiadores del teatro platense Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2009) coinciden en destacar la intensa experimentación centrada en la búsqueda de nuevos

lenguajes corporales antes que en el texto, que caracteriza al teatro independiente de nuestra ciudad en la década de los 80. Sin embargo, resaltan que, aún pudiendo reconocerse estas tendencias, dicho período se caracteriza por una notable diversidad. Señalan que, por el contrario, durante los 70, los modos de hacer teatro habían sido relativamente homogéneos. Los pocos grupos que continuaban poniendo obras en escena buscaban decir aquello que no podía decirse sobre la situación imperante, haciendo uso de la metáfora y el simbolismo, a partir a partir de los procedimientos formales y estéticos que habían consolidado su hegemonía durante las décadas anteriores, dando continuidad al ideal ético-político, en torno al cual se había desarrollado el teatro independiente desde sus orígenes: la necesidad de comunicar un mensaje claro contenido en el texto dramático. En este sentido, el teatro de los 70 suele ser visto retrospectivamente como un teatro de carácter mensajista, fuertemente anclado en el texto, en el que las búsquedas vinculadas a la especificidad del lenguaje teatral quedaban desplazadas en pos de privilegiar su función política:

La década del 80 en el teatro es importante porque se da todo un desarrollo de lo que sería el campo expresivo, el campo de la expresividad del actor, por qué te lo digo eso, porque todo el 70 está ceñido también de un teatro que se hace como discurso político, entonces se confunde el discurso político con el discurso teatral en cambio en la década del 80 el teatro encuentra su lugar como discurso propio. [Fragmento de entrevista a Omar Sánchez]

Sin embargo, las rupturas distan mucho de ser lineales y, en la década del 80, aquella suerte de homogeneidad que había caracterizado al período anterior da paso a una multiplicidad que complejiza el campo teatral independiente de nuestra ciudad. Así, dentro de la heterogeneidad que caracteriza a este período de resurgimiento, Radice y Di Sarli distinguen, por un lado, ciertas tendencias que, ya sea en continuidad o marcando ciertas rupturas respecto de las búsquedas estéticas y los procedimientos técnicos del período anterior, se enfocan hacia la “puesta en conciencia de lo sucedido en los años de la dictadura a partir de un teatro de denuncia de corte más explícito” y, por otro lado, ciertas líneas que, sin descuidar lo ideológico dan más lugar a la experimentación formal (2009: 2). De este modo, más allá del espíritu de transformación que se compartía, la posibilidad de transformar era entendida por los distintos grupos en sentidos muy diversos, lo cual daba lugar a diferencias tanto estéticas como metodológicas.

No obstante esta diversidad y multiplicidad que caracterizaba los modos de hacer teatro en este período, tal como afirman varios de nuestro entrevistados y como se pone de manifiesto en el pasaje que volcamos a continuación, estas discusiones estéticas y metodológicas, lejos de generar resquebrajamientos entre los teatristas, se daban en un clima de construcción colectiva y cooperación:

En los años 80 hay una gran cohesión, empieza a resurgir la posibilidad de juntarse, a discutir, a pensar políticas culturales, éramos varios que estábamos en la vereda de enfrente estéticamente pero se daban discusiones a nivel estético y discusiones políticas, entonces sí había diferencias en la búsqueda estética pero al mismo tiempo había un fuerte consenso en otras cosas, había grupos que estaban en discusión con este otro grupo, pero después en el espacio común, cuando había que pelear por el laburo nos uníamos... [Fragmento de entrevista a Febe Chaves]

Este momento de efervescencia, no sólo en la exploración estética y poética, sino también en la recuperación de espacios por medio del trabajo colectivo al que se refieren nuestros entrevistados, coincide con el primero de los dos momentos culturales que Jorge Dubatti distingue dentro de la posdictadura, un momento “atravesado por la experiencia de la restitución de las instituciones democráticas (...) acompañado por un

modelo cultural de centro izquierda, la exaltación de los valores del estado democrático, la libertad como valor y la priorización de la defensa de los derechos humanos [que fue] rápidamente desmontado” (2003: 121). A partir de aquí, en coincidencia con el declive del gobierno de Raúl Alfonsín y la crisis económica que se vivió durante este período, habría comenzado lo que Radice y Di Sarli describen como un momento de retracción y posterior estabilización del circuito teatral independiente platense que dada “la falta de promoción de los espectáculos, la desaparición de salas teatrales y la ausencia de una política cultural sufre una progresiva disolución y merma de público, quedando aislado a unos pocos grupos que cuentan con sala propia y amplia trayectoria” (ob. cit: 3).

En esta segunda etapa que, en consonancia con el descrédito hacia lo público entendido en términos institucionales que circuló fuertemente durante la década de los 90, habría estado marcada por un trabajo mucho más *de puertas hacia adentro* que el que caracterizó a la etapa anterior⁵, parece haber sido un momento en el que muchos de los grupos que habían comenzado a gestarse durante el periodo anterior, se dedicaron a profundizar aquellas búsquedas que en los primeros años de la posdictadura se habían dado de modo más exploratorio o experimental. Transcribimos aquí un fragmento del relato de uno de nuestros entrevistados en el que reflexiona en torno a esta cuestión:

Todo este corte de tanto tiempo llevó a que se quisieran decir muchas cosas, había muchas cosas que no se habían podido decir a través del teatro, entonces cuando vos retomabas lo que ya venía lo sentías como viejo, o sea lo del 60 del 70, entonces empezaba a aparecer todo lo que eran las corrientes nuevas del mundo, se trataban de poner en escena pero muchas veces de oído, porque no había un tránsito tampoco, no había gente formada en esos lugares sino gente que había investigado más determinados lugares pero, viste, no se comprendía mucho entonces hubo una etapa como de mucho bodrio, mucha cosa que vos decías *¿y esto qué es? ¿de qué están hablando?* La gente salía [y decía] y... *rara...* que después bueno, hoy es otra época, la gente que trabaja determinadas dramaturgias las ha transitado también, se ha formado, ha estudiado en determinados ámbitos o las ha podido transitar... [Fragmento de entrevista a Diego Aroza]

5. Esta caracterización, que aparece de modo general en las descripciones de varios de los teatristas entrevistados, debe tomarse con cautela y relativizarse ya que, más allá de la disminución en la masividad de la participación, no toda la actividad de la década de los '90 fue *puertas hacia adentro* ni interrumpió por completo los procesos que habían comenzado a gestarse durante la década anterior. Ejemplo de esto son las experiencias de teatro callejero llevadas a cabo por el grupo Devenir, la continuidad de la actividad del Sindicato de Actores y la creación o estabilización de grupos y espacios que sostuvieron importantes lazos de trabajo colectivo.

Tal como plantea nuestro entrevistado, la etapa que siguió a estos primeros años de la posdictadura parece haber sido un tiempo dedicado por muchos grupos y teatristas platenses a la formación e investigación en aquellas tendencias y corrientes que en esos primeros años parecían *tocarse de oído*. Estas búsquedas formativas generalmente se resolvían tomando talleres o seminarios con quienes, por ese entonces, comenzaban a constituirse como referentes en el campo teatral porteño o con figuras internacionales que visitaban nuestro país brindando sus seminarios a precio *uno a uno*. Así fue como durante esta década, muchos platenses fueron a formarse a Buenos Aires o, en algunos casos, viajaron a otros países, profundizando el conocimiento de aquellas *nuevas* corrientes teatrales que, poco a poco, comenzaban a instalarse en nuestro país y, una vez empapados de ellas, las ponían en práctica en sus obras, en sus clases y en los grupos de los cuales formaban parte.

Si bien estos recorridos formativos fueron múltiples, eclécticos y complejos, ya que incluyeron no sólo la indagación en diversas corrientes teatrales, sino también de otras disciplinas corporales, mencionaremos en esta ocasión, tres grandes líneas de influencia que fueron reiteradamente mencionadas en el relato de muchos de los teatristas entrevistados y que mediante el establecimiento de relaciones tanto de oposición como de complementariedad configuran gran parte del mapa actual de los discursos sobre el cuerpo en el teatro en nuestra ciudad. Nos referimos a la continuidad de la metodología stanislavskiana *aggiornada* por la reelaboración del Método de las Acciones Físicas realizado por el pedagogo tucumano Raúl Serrano y otras dos grandes corrientes que son visibilizadas en nuestra ciudad como alternativas

a la herencia de Stanislavski y a la actuación realista con la que esta habitualmente se enlaza: el Teatro de Estados o Intensidades de Ricardo Bartís y la corriente de Antropología Teatral de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

Una multiplicidad de influencias: de los 90 hacia la actualidad

Tal como ya mencionamos, la vigencia que continúa teniendo en nuestro país la metodología stanislavskiana se debe, en gran medida, al rescate realizado por Raúl Serrano de la última parte de la obra de Konstantin Stanislavski, en la cual el autor se aleja de muchas de las premisas esbozadas anteriormente, descartando la evocación y la memoria como motores de la actuación y poniendo en un lugar central a la acción corporal. Será sobre este aspecto de la propuesta stanislavskiana sobre el que Serrano anclará sus elaboraciones teórico-metodológicas que se inician a finales de la década de los 70 y aún continúan actualizándose.

Debido a la escasa difusión que tuvo la segunda parte de la obra de Stanislavski y la amplia aceptación con la que contaba en nuestro país la metodología de Lee Strasberg, Serrano debió trabajar fuertemente en explicitar la diferencia entre ambos enfoques, construyendo su método a partir de una mirada abiertamente crítica respecto de la propuesta strasberguiana. El blanco principal de las críticas de Serrano es la técnica de la memoria emotiva, ya que considera que la idea de que actuar es evocar emociones a través de un ejercicio consciente de rememoración reduce la tarea del actor a una actividad introspectiva que lo aísla de la situación concreta de la escena. Separándose inclusive del segundo Stanislavski, Serrano insiste en que la emoción no proviene de la memoria, ni siquiera kinestésica, sino de la actividad del propio juego escénico, afirmando que el sujeto es incapaz de sentir a voluntad, aunque intente entrenarse para ello, ya que los contenidos psíquicos no se obtienen por introspección, sino mediante el compromiso del propio cuerpo en la acción.

De este modo, y en consonancia con lo que planteamos en los apartados anteriores, Serrano otorga al cuerpo un lugar central discutiendo abiertamente con la preeminencia del trabajo intelectual que observa en la metodología strasberguiana. Sostiene que toda actuación debe plantearse desde el cuerpo en un proceso en el que el pensamiento no precede a la acción, sino que se inicia al *poner el cuerpo* en la situación dramática. Es por eso que, si bien la propuesta de Serrano mantiene la afinidad con el realismo y con los textos dramáticos de autor para la cual fue creada la metodología stanislavskiana en la que se inspira, el pedagogo argentino cuestiona el trabajo de mesa en el que el abordaje de los textos se plantea desde un lugar “meramente racional y teórico” (2013: 113) y plantea que la acción no debe ser concebida a partir de una elaboración conceptual narrativa establecida previamente, sino como un acontecimiento en el aquí o ahora que implique al sujeto en su totalidad física, psíquica y emocional.

La propuesta de Serrano llega a La Plata por medio de múltiples teatristas que luego de transitar la Escuela de Teatro de Buenos Aires, creada por el pedagogo tucumano en el año 1981, han aplicado esta metodología en sus obras o la han incorporado en sus propias clases y talleres. Entre estos muchos teatristas platenses quienes, luego de pasar por la escuela de Serrano, han replicado sus enseñanzas en nuestra ciudad se destaca el caso de una de sus discípulas quien, luego de años de formarse a su lado como actriz y como docente, en el año 1990 decide abrir un taller, cuya estructura formal se organiza a imagen y semejanza de la Escuela de su maestro, en el que transmite, con su propio estilo de enseñanza, la metodología de actuación que aprendió en sus años de trabajo junto a él. Nos referimos al Taller de Febe Chaves, un espacio formativo de tres años de duración por el que ha pasado y continúa pasando una enorme cantidad de platenses.

Otro importante espacio de formación que habitualmente se asocia al Método de las Acciones Físicas de Stanislavski es la Escuela de Teatro de La Plata, única escuela pública dedicada a la enseñanza del teatro en nuestra ciudad, que depende de la Dirección de Enseñanza Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires y en la que se dictan cinco carreras entre las cuales se incluyen una Tecnicatura en Actuación y un Profesorado de Teatro⁶.

Como mencionamos anteriormente, la Escuela de Teatro fue creada en el año 1960 con el objetivo de poner en práctica las primeras versiones del Sistema Stanislavski que, por aquella época, recién empezaban a circular por nuestro país. Más allá de que, con los años, la escuela se fue adaptando a las tendencias en boga en el campo teatral de nuestro país, muchos de los teatristas con los que hemos conversado sostienen que aún pueden observarse las huellas de este origen.

Dada la importancia que posee la Escuela de Teatro como institución formadora de teatristas en nuestra ciudad, la presencia de esta impronta de la metodología stanislavskiana marcada por la reelaboración y difusión del método de las Acciones Físicas realizada por Serrano es, seguramente, uno de los principales motivos de la vigencia que esta metodología de actuación tiene actualmente en nuestra ciudad.

Sin embargo, es interesante observar que los relatos de nuestros entrevistados, también dan cuenta de la existencia dentro de la misma Escuela, de docentes que plantean su enseñanza a partir de otras metodologías de actuación que son visualizadas por docentes y alumnos como alternativas a la propuesta stanislavskiana. Entre estos abordajes alternativos de la actuación, que no sólo se encuentran representados dentro de la Escuela de Teatro sino también en numerosos talleres, cursos y seminarios que se brindan por fuera de esta institución oficial, han sido particularmente mencionados el Teatro de Estados o Intensidades popularizado por Ricardo Bartís y la Antropología Teatral creada por Eugenio Barba y nutrida por la propuesta de Jerzy Grotowski.

El Teatro de Estados o Intensidades llega a la ciudad de La Plata por intermedio de diversos teatristas quienes, a partir de la década de los 90, asisten a los talleres de actuación de Ricardo Bartís, el representante de esta corriente más reconocido en nuestra ciudad y, a partir de allí, continúan investigando esta metodología tanto en sus procesos creativos como en sus espacios de formación.

Siguiendo a Karina Mauro (2011) rastreamos los orígenes de este tipo de teatro en la propuesta desarrollada por Alberto Ure y continuada por figuras tales como Eduardo Pavlovsky, Pompeyo Audivert y Alejandro Catalán, entre otros⁷. Según Mauro, aunque esta corriente adquiere su mayor desarrollo durante la posdictadura, se nutre de la confluencia de diversos discursos y líneas de pensamiento presentes en el campo cultural argentino desde décadas anteriores. Entre estas influencias, la autora destaca el ensayismo nacional de la década del 60 y 70 y, en particular, la producción y el estilo de Arturo Jauretche, la experimentación formal de aspiración vanguardista desarrollada durante los 60 y la tradición de actuación popular argentina representada por figuras tales como Luis Sandrini y Alberto Olmedo, quienes lejos de los circuitos teatrales reconocidos por el progresismo intelectual, desarrollan su tarea en el cine, la televisión y el teatro comercial. A partir de estas influencias, la propuesta iniciada por Ure se constituye en torno a la “mezcla e hibridación de términos tradicionalmente dicotomizados en nuestro campo cultural y teatral: lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo propio y lo extranjero” (2011: 375), constituyéndose como alternativa a la hegemonía del realismo y de las metodologías de actuación stanislavskianas y strasberguianas a las cuales toma como referencia constante a la cual oponerse y subvertir.

6. Las otras tres carreras que pueden cursarse en esta Escuela son Tecnicatura en Maquillaje, Tecnicatura en Vestuario y Tecnicatura en Escenografía.

7. Cabe aquí aclarar que mientras la poética actoral de Eduardo Pavlovsky es mencionada por Karina Mauro (2011), los nombres de Alejandro Catalán y Pompeyo Audivert, ambos discípulos directos de Ricardo Bartís, han sido agregados por mí por haber sido mencionados por una gran cantidad de teatristas platenses como dos referentes claros de esta metodología de actuación que, aún siendo infuidos por Bartís, han desarrollado sus propias variantes de la misma.

Ure se levanta contra el progresismo y contra la homogeneidad estética del tipo de teatro realista, anclado en el texto, en torno al cual giran las búsquedas del teatro independiente durante gran parte del siglo XX y que alcanza su máxima expresión en el ciclo Teatro Abierto, encuentro en el que el mismo Ure participó y que, indiscutiblemente, fue sumamente valioso como gesto político y lugar de confluencia para los teatristas, pero que metodológica y estéticamente continuó las tendencias establecidas durante las décadas anteriores. De este modo, la dimensión política de la obra de Ure no se manifiesta en la intención de transmitir un mensaje claro que caracteriza al teatro ideológico de corte progresista contra el cual se releva su propuesta, sino en el tipo de rupturas y disrupciones que propone a través de la experimentación formal.

En este sentido, el principal recurso utilizado por el Teatro de Intensidades será la búsqueda de una disrupción reiterada de la trama a través del aspecto rítmico del hecho teatral. Es por eso que, tanto en Ure como en Bartís, aparecerá un afán permanente por evitar que los actores se instalen en una lógica de causas y efectos predecibles, lo cual los llevará a un modo de dirección (y en el caso de Bartís a una metodología pedagógica), caracterizado por una intervención constante, no sólo desde la palabra, sino también desde el propio cuerpo del docente o director, que buscará la ruptura de cualquier lógica narrativa lineal que pretenda cristalizarse y apuntará hacia la multiplicación de sentidos.

Así, si en el caso de Serrano identificábamos que su propuesta se construía en torno a una clara oposición a la exacerbación strasberguiana de la técnica de la memoria emotiva y al tipo de trabajo introspectivo, intelectual y desligado de la situación escénica al que esta técnica predisponía, podríamos decir que el Teatro de Estados o Intensidades se levanta contra todo el aparato del realismo, tomando como principal punto de oposición la lógica narrativa imperante en un tipo de teatro que, tradicionalmente, ha puesto al texto dramático por delante de la actuación. Bartís reaccionará ante esta preeminencia del texto resaltando el carácter corporal del hecho teatral:

...ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso. (Bartís, 2003: 13)

En función de esto, el motor de una obra gestada en el marco de esta propuesta no estará en un texto dramático previo, a utilizarse como referencia y punto de partida, sino en el ensayo: reunión *mítica* de la que surge la creación, ya que permite crear un imaginario grupal del que surgirá un lenguaje estético propio. Será de este lenguaje de donde devenga la lógica de la obra, una lógica interna, no narrativa, sino constituida de “pura materialidad escénica”, constituida por temperatura, gestos, ritmos, “materialidad que tiene discurso, que tiene palabra, que tiene temas pero que ya son parte de un mecanismo teatral (...) cuyo entrelazamiento y su lógica deviene de lo escénico y no del sentido” (Bartís, 2003: 68).

Por último, la propuesta de la Antropología Teatral llega a la Argentina fundamentalmente por tres vías: la traducción al español de los libros de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, las visitas que ambos maestros realizaron a nuestro país y las experiencias de teatristas argentinos que viajaron a distintos países europeos a realizar estadías formativas y de intercambio con artistas del Odin Teatret⁸ o del Grotowski Institute.

8. Compañía teatral dirigida por Eugenio Barba.

Barba define la Antropología Teatral como “el estudio del comportamiento preexpresivo del ser humano en situación de representación” (2009: 26), inaugurando un campo de investigación que parte de la observación de que “en una situación de representación organizada la presencia física y mental del actor se moldea según principios diferentes a los de la vida cotidiana”. Esta premisa, en la que se funda su propuesta, surge a partir de una serie de estadias en Asia, que le permitieron asistir a numerosos espectáculos de danza y teatro en diversos países orientales, en los cuales pudo observar la existencia de cierta cualidad energética común que volvía al cuerpo “decidido”, “vivo” y “creíble”, generando una presencia escénica anterior a la intención de transmitir cualquier mensaje (2009: 25). Es en esta “utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente” en donde para Barba radica la técnica y en función de esto se organiza su propuesta de entrenamiento, influida por el estilo creado por su maestro Jerzy Grotowski, cuyo trabajo estudió durante los tres años en los que acompañó su Laboratorio Teatral de Opole.

La propuesta de Grotowski se funda en la investigación realizada en su Laboratorio acerca del trabajo corporal y subjetivo del actor como locus de la especificidad del arte teatral. Es por eso que criticará aquellas búsquedas que intentan competir con el cine y la televisión y aspiran a la espectacularidad con grandes trajes, decorados y efectos de luces y sonido y aboga por un “teatro pobre” centrado en la técnica escénica y personal del actor. En función de esto, y en consonancia con las otras tendencias que comenzaron a circular y visibilizarse en nuestro país durante la posdictadura, Grotowski criticará las concepciones académicas e intelectualistas que consideran al teatro como mero instrumento de la literatura dramática al entenderlo como “un lugar donde un actor recita un texto escrito, ilustrándolo con una serie de movimientos a fin de hacerlo más inteligible” (1970: 22) y postula la centralidad del cuerpo del actor en el arte teatral. Sostiene que el trabajo corporal del actor requiere un arduo y continuo entrenamiento que movilice todas sus fuerzas físicas y espirituales, un trabajo sacrificial por medio del cual, “en lugar de exhibir su cuerpo, lo aniquile, lo queme y lo libere de cualquier resistencia que entorpezca sus impulsos psíquicos” (1970: 28).

En función de estas concepciones, tanto la propuesta de Grotowski como la de Barba se han centrado fundamentalmente en el entrenamiento del actor, combinando técnicas corporales provenientes de diversas tradiciones que suelen articularse en intensas sesiones de entrenamiento que, generalmente, se brindan en contextos de convivencia e intercambio interdisciplinario. De este modo, el aporte más importante realizado por esta escuela es su metodología de entrenamiento corporal, la cual se suma a los desarrollos teóricos sobre la especificidad del teatro y del cuerpo escénico realizado por sus creadores, pero no brinda pistas claras acerca de cómo encarar la creación de las obras ni el trabajo específico de actuación.

No obstante esto, los grupos que en la ciudad de La Plata se han nutrido de estas metodologías sí han desarrollado formas específicas de abordar estas otras instancias y, aún dando especial importancia a los espacios de entrenamiento, han sabido utilizar las herramientas brindadas por la Antropología Teatral para elaborar estrategias de creación y metodologías de actuación, las cuales, al igual que ocurría con el Teatro de Estados o Intensidades, y más allá de las sustanciales diferencias que presentan respecto de este, suelen alejarse de las lógicas narrativas que caracterizan a los modos de actuación y a las dramaturgias afines al realismo, dando lugar a obras que emergen de procesos de investigación fuertemente centrados en la corporalidad y que se articulan según lógicas internas surgidas a partir de las búsquedas grupales llevadas a cabo en los ensayos.

De esta manera e, insistentemente, más allá de sus profundas diferencias, tanto el Teatro de Intensidades como la Antropología Teatral son visualizados en la ciudad de La Plata

como modos alternativos de abordar el teatro y la actuación respecto de lo que suele entenderse como el modo regular o tradicional, representado por las metodologías de raigambre stanislavskiana. Se suman a estas corrientes, las propuestas de varios teatristas platenses quienes, si bien no se reconocen herederos de estas escuelas, han explorado formas de hacer teatro que también se corren de estos modos, aún reconocidos como tradicionales, planteando diversas rupturas respecto de los mismos.

Como mencionamos anteriormente, la gran mayoría de estas rupturas devienen de la fuerte crítica que emerge en nuestro país a partir de los años 80, hacia las concepciones intelectualistas y literarias sobre del teatro que subsumen la actuación a la lógica narrativa propuesta por el texto dramático y a la intención de transmitir un mensaje que se encuentra contenido dentro del mismo. Un modo de entender el teatro que, como hemos visto anteriormente, ancla sus raíces en la tradición declamatoria que dominó los modos de hacer teatro en el circuito culto hasta la llegada de las primeras versiones de la metodología stanislavskiana y, luego, fue continuado y profundizado por medio de esta.

Oponiéndose a estas concepciones, las corrientes que emergen o adquieren visibilidad en las últimas décadas, coinciden en afirmar la especificidad del teatro y su independencia respecto de la literatura, otorgando un lugar central a la corporalidad, ya que encuentran que es allí donde radica la especificidad de la práctica teatral.

Dentro de este panorama, las tendencias de raíz stanislavskiana, entre las cuales se incluyen las modalidades herederas de la elaboración de Raúl Serrano, ocupan un lugar interesante ya que, al mismo tiempo que representan y dan continuidad a muchas de las concepciones sobre el teatro y sobre la actuación a las cuales se oponen tanto el Teatro de Estados como la Antropología Teatral, formulan críticas y realizan desplazamientos acordes con los modos de pensar la práctica del teatro que se han vuelto dominantes en la actualidad. Nos referimos, por ejemplo, al hecho de que si bien, como mencionábamos anteriormente, estas corrientes mantienen la afinidad con el realismo y con los textos dramáticos de autor para la cual fue creada la metodología stanislavskiana en la que se inspiran, gran parte de la estrategia discursiva sobre la cual se fundamenta su propuesta se basa en el cuestionamiento de los abordajes meramente teóricos o racionales del texto dramático y el exceso de elucubraciones intelectuales en la construcción de escenas y personajes, planteando que la acción no debe ser concebida a partir de una elaboración conceptual establecida previamente, sino a partir del compromiso corporal de los actores en el aquí y ahora de la escena.

De este modo, observamos que, más allá de las grandes diferencias que distinguen a la multiplicidad de propuestas teórico-metodológicas sobre el teatro que se entrelazan en el campo teatral platense en la actualidad, el énfasis en destacar el carácter intrínsecamente corporal y no meramente racional, intelectual o lingüístico del trabajo actoral pareciera ser un punto en común que se encuentra por fuera de cualquier tipo de discusión, constituyéndose como un discurso hegemónico acerca del teatro y la actuación en el período actual.

Creemos que este renovado interés por cuerpo en el teatro, así como su puesta en valor en relación a ese *otro* territorio constitutivo del ser humano representado por la palabra, la intelectualidad y la racionalidad responde, no sólo a los cambios que se han dado al interior del propio campo teatral y a los cuales nos hemos referido a lo largo de todo este trabajo, sino que también puede observarse a la luz de ciertas tendencias más generales de la sociedad contemporánea (Turner, 1989), que han generado un creciente interés por el cuerpo en diversas áreas que incluyen tanto el arte, la filosofía y las ciencias sociales como diversos ámbitos de la vida cotidiana y que dan cuenta de lo que algunos han definido como un verdadero cambio en el estatuto del cuerpo en la contemporaneidad (Lipovetsky, 1986).

Bibliografía

- » Barba, E. (2009). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- » Bartis, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- » Dubatti, J. (2003). "Teatro argentino y destotalización, el canon de la multiplicidad". En *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* [en línea]. Consultado el 25 de marzo de 2015 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2875043>
- » Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- » Hopkins, C. (2000). "Otro teatro otro cuerpo". En: Dubatti, J. *Nuevo teatro nueva crítica*. Buenos Aires: Atuel.
- » Lipovetski, G. (1986). *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona
- » Mauro, K. (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Tesis (Doctorado en Historia y Teoría de las Artes) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Mauro, K. (2006). "El actor como autor", en *telóndefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2 (3), [en línea]. Consultado 10 de marzo de 2014 en <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero3/articulo/45/el-actor-como-autor.html>
- » Radice, G. y Di Sarli, N. (2009). "Teatro platense de la postdictadura. La emergencia de lo político en la primera etapa de la democracia". *Revista Afuera*, 4 (7), [en línea]. Consultado el 14 de junio de 2014 <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/print.php?page=05.Artesescenicas.Radice.Sarli.htm>
- » Radice, G. y Di Sarli, N. (2010). "Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)". *Boletín de Arte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 11 (12).
- » Serrano, R. (2013). *Lo que no se dice. Una teoría de la actuación*. Atuel, Buenos Aires
- » Turner, B. (1989). "Los avances recientes en la teoría del cuerpo". *Revista Reis*, Nº 68. España.